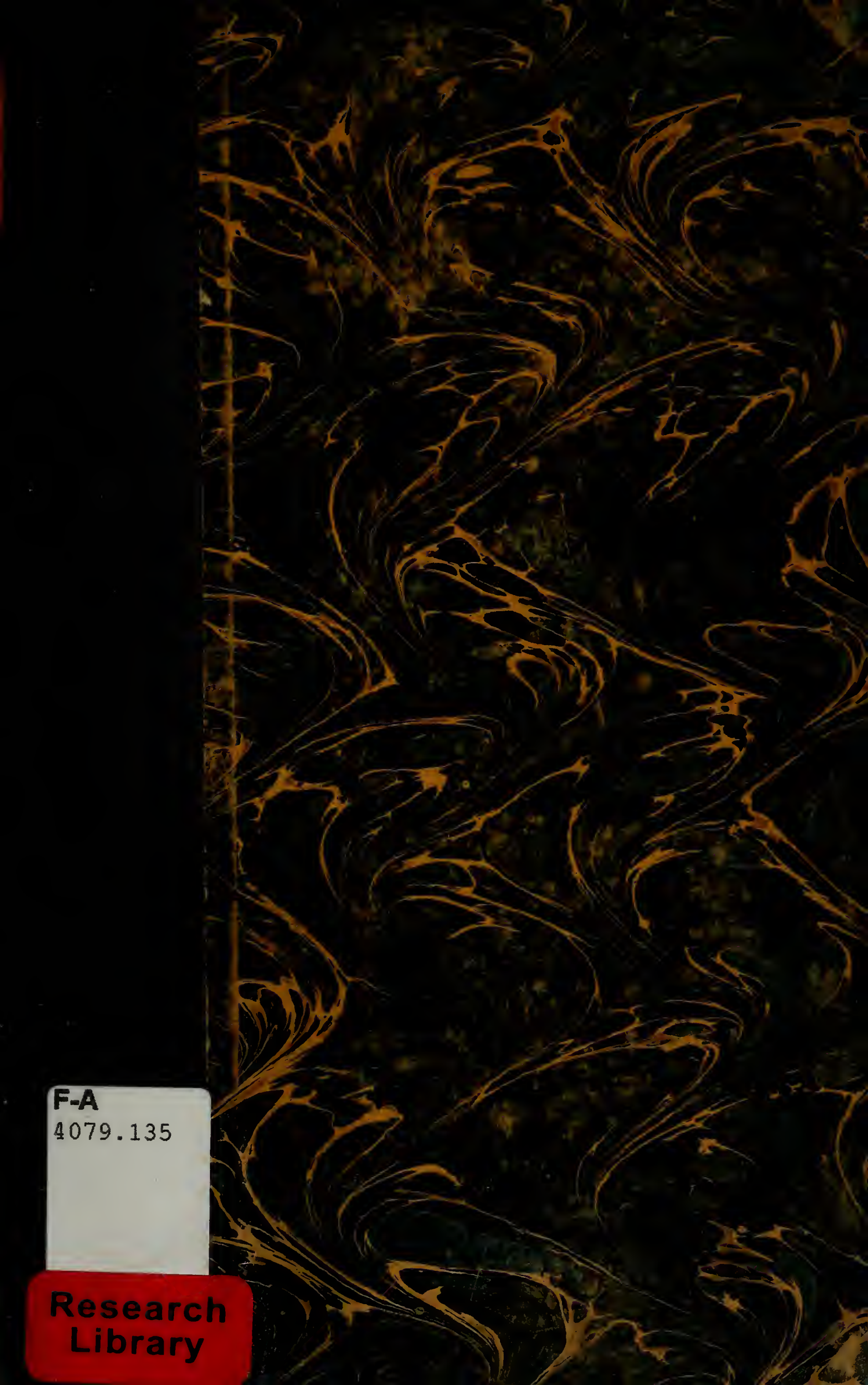

F-A
4079.135
Research
Library





2.

Die Entstehung

des



in der

abendländischen Kunst.

Von

Albert Hauck,

a. o. Professor an der Universität Erlangen.



Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst.

Es ist eine Bemerkung, die sich jedermann aufdrängt, daß die Christusbilder fast ausnahmslos gewisse gleichbleibende Züge tragen: das ovale Antlitz mit der ebenen Stirne und der geraden Nase ist umrahmt von lang herabwallendem Haar, nicht allzustarker Bart bedeckt Lippen und Wangen; der Ausdruck ist ernst, ohne strenge zu sein, majestätisch, ohne zurückzustoßen; denn das Erhabene wird gemildert durch Freundlichkeit. So pflegt die Kunst das Angesicht Jesu zu bilden, in größerer oder geringerer Vollkommenheit, wie es dem einzelnen Künstler gegeben ist; doch kann selbst der Mangel künstlerischen Vermögens den Eindruck dieser Züge nicht ganz zerstören. Die Kunst wird an dieser Vorstellung festhalten trotz der Seltsamkeiten, auf die einzelne Künstler neuerdings verfallen sind; denn sie ist nicht nur geheiligt durch ein mehr als tausendjähriges Alter: in ihr findet die christliche Gemeinde etwas von dem Gedanken wieder, den der Name Jesu in der Seele der Gläubigen erweckt. Und doch weiß man, daß Christus

nicht immer in dieser Weise dargestellt wurde, daß es ziemlich lange dauerte, bis dieser Typus ausgeprägt war; noch Augustinus, wenn er davon spricht, wie man sich die menschliche Gestalt Jesu denke, redet von einer Unzahl verschiedener Vorstellungen; ein Beweis, daß es zur Zeit des afrikanischen Bischofs noch keinen bestimmten Typus des Christusbildes gab, nach dem sich die Vorstellung des einzelnen hätte gestalten können. Steht es so, dann legt sich die Frage nahe, wie jener Christustypus, den jedermann kennt, entstand, wie es sich erklärt, daß er herrschend wurde. Lassen Sie mich die Beantwortung dieser Frage in Kürze versuchen.

Man möchte vermuthen, daß das allgemein verbreitete Christusbild seinen Ursprung irgend einer Ueberlieferung über das Aussehen Christi verdanke. Doch eine solche Vermuthung wäre irrig; es hat niemals weder eine authentische Abbildung Christi gegeben, noch gibt es irgend eine glaubwürdige Nachricht über seine leibliche Gestalt: der Christustypus ist ein durchaus ideales Gebilde.

Zwar fehlt es nicht an Bildern, welche den Anspruch erheben, Porträts Jesu zu sein, auch nicht an Beschreibungen seines Aeußeren, die von Wissenden abgefaßt sein wollen: allein hier wie dort hat man es mit Fälschungen zu thun, und sie entstammen einer so späten Zeit, daß sie nicht einmal auf die Bildung des Christustypus Einfluß gehabt haben können.

Evagrius, einer der späteren Fortsetzer des Eusebius, ist der erste, der von einem Bilde Jesu berichtet, das der Herr selbst an den Fürsten Abgar von Edessa gesandt habe. Die Sage selbst ist weit älter. Thatsache ist, daß man in Edessa das angebliche Bild zeigte; bis zur Eroberung der Stadt durch die Muhamedaner blieb es dort, dann soll es nach Konstantinopel gekommen sein, gegenwärtig rühmt sich Genua, das von

Pius IX. als authentisch der Verehrung der Gläubigen empfohlene Bildniß zu besitzen, ein Anspruch, der ihm freilich von der Kirche des heiligen Silvester in Rom streitig gemacht wird. Das Bild hat wenig Eigenthümliches: das Antlitz ist ruhig, nicht gerade gedankenvoll, ohne ein Anzeichen von Schmerz, das lange Haar ist in der Mitte gescheitelt, der Bart getheilt. Ein anderes, gleichfalls für echt erklärtes Bild besitzt die Peterskirche in Rom, das sog. Schweißtuch der Veronika. Es wird in einem von Urban VIII. zu diesem Zwecke errichteten Marmorbilde aufbewahrt. Am Osterfeste pflegt man es dem Volke feierlich zu zeigen; die Züge aber konnte Hase trotz Zuhilfenahme eines Fernglases nicht deutlich erkennen. Da die Legende von der heiligen Veronika erst aus dem Mittelalter stammt, so ist dies kein großer Verlust. Ein drittes Bildniß, das in einer schlechten Nachbildung weite Verbreitung erlangt hat, ist noch jünger; es stammt aus dem 15. Jahrhundert. Vor ungefähr zehn Jahren sah man Photographieen nach demselben an allen Buchläden; sie waren bezeichnet als das einzig richtige Porträt unseres Heilandes, abgenommen von einem Schnitt in Smaragd, welchen Papst Innocenz VIII. vom Sultan erhielt zur Loskaufung seines Bruders, der ein Gefangener der Christen war. Diese Unterschrift ist ein seltsames Gemenge von Irrthümern, der Stein selbst jedoch nicht alt, sondern höchst wahrscheinlich von einem jener italienischen Künstler geschnitten, die sich am Hofe Mohamed's II. aufhielten.

Wie mit den Bildern, so steht es mit den Beschreibungen. Die älteste ist noch ziemlich bescheiden: Man hat ihn gemalt, so hören wir, wie die alten Geschichtschreiber ihn beschreiben, gerade von Statur, die Augenbrauen zusammengewachsen, mit schönen Augen, die Nase stark gebogen, die Farbe anmuthig, den Bart schwarz. Man sieht, der Verfasser fühlt sich ver-

pflichtet, die Kenntniß, die er besitzt, zu begründen; deshalb beruft er sich in bequemer Unbestimmtheit auf die alten Geschichtschreiber; sie zu nennen, wäre ihm schwer geworden. Eigenthümlich ist dann, wie er allgemeine, nichtssagende Züge — die gerade Statur, die schönen Augen, die anmuthige Farbe — mit den individuellsten — die zusammengewachsenen Augenbrauen, die stark gebogene Nase — vereinigt. Die Bilder, die er sah, gaben ihm die letzteren nicht an die Hand. Wollte er Jesum als Juden zeichnen? Es wäre ein Gedanke, der der sonstigen Anschauung ferne liegt; doch scheint dafür zu sprechen, daß er die Aehnlichkeit mit seiner Mutter hervorhebt. Wie dies auch sein mag, die Beschreibung reicht nicht über das achte Jahrhundert zurück.

Vierhundert Jahre jünger ist eine zweite Schilderung, die einen um so größeren Anspruch erhebt. Das Schriftstück will der Bericht eines Zeitgenossen sein, und nicht nur dies, es will als officielle Urkunde gelten. Lentulus, ein angeblicher Amtsvorgänger des Pontius Pilatus, berichtet über Jesum an den römischen Senat; in seinem Briefe entwirft er ein Bild von ihm; er sei ein Mann von hoher, ansehnlicher Gestalt, ehrwürdigen Angesichts, mit schwarz-blauen, klaren Augen; besonders hebt er die Fülle des Haares hervor, das nach der Sitte der Nazarener in der Mitte gescheitelt sei, der dichte Bart sei nicht allzulang und in zwei Spitzen auslaufend, der Ausdruck der eines milden Ernstes, so daß man ihn lieben und fürchten müsse. Auf den ersten Blick ist deutlich, daß wir eine Beschreibung der Christusbilder, nicht aber Christi vor uns haben. Diese Fälschung hat nur insofern einigen Werth, als sie zeigt, was die Zeitgenossen in den Bildern Jesu dargestellt fanden: eine Erhabenheit, die jedoch Milde und Freundlichkeit nicht ausschließt. Eine ähnliche Bewandtniß hat es mit

dem dritten Bericht, der dem 14. Jahrhundert angehört. Auch Nicephorus Callistus beruft sich auf das, was die Alten sagen; er weiß noch mehr als seine Vorgänger; denn nach ihm war Jesus 7 Schuh groß, hatte goldgelbes, am Ende gelocktes Haar, dunkele, nicht allzusehr gebogene Augenbrauen, das Angesicht länglich, von mäßiger Röthe überflogen. Man sieht sich bei dieser Beschreibung beinahe an gewisse Darstellungen Christi in Ravenna erinnert, die einen blonden, seine Umgebung um eines Hauptes Länge überragenden Christus zeigen.

Dieser völlige Mangel an Nachrichten über das Aussehen Jesu ist charakteristisch für die alte Kirche: man vergaß die Erscheinung dieser Person neben ihrer Bedeutung. Bekannt ist jenes Wort des Apostels Paulus: Wenn wir auch einst Christum nach dem Fleische kannten, so kennen wir ihn jetzt nicht mehr so. 2. Kor. 5, 16. Etwas Aehnliches spricht sich in der Meinung des Clemens Alexandrinus aus, daß Christus nicht habe schön sein wollen, damit nicht jemand in der Bewunderung seiner Schönheit seine Worte überhöre; nicht minder in der Ansicht des Origenes, daß Jesus gar keine bestimmte Gestalt gehabt habe, sondern den verschiedenen Menschen verschieden erschienen sei. Wer möchte angesichts solcher Aeußerungen Bildnisse Christi erwarten? Wirklich fanden sich die ältesten Christusbilder, von denen wir wissen, nicht auf christlichem Gebiet, sondern sie gehörten den Kreisen des Heidenthums und der Häretiker an. Um Porträts konnte es sich hier selbstverständlich nicht handeln. Denn wenn Alexander Severus in seinem Lararium neben den Bildern seiner Ahnen die des Apollonius, Christi, des Abraham und Orpheus aufstellte, so haben die Künstler des Kaisers so gewiß eine Idealgestalt Christi gebildet, als sie dies bei Orpheus und Abraham thaten. Und wenn die gnostische Sekte der Karpokratianer be-

hauptete, daß die Bilder Christi, die sie besaß, nach einem auf Befehl des Pontius Pilatus hergestellten Originalporträt angefertigt seien, so war diese Behauptung eine Parallele zu dem andern Anspruch, den die gnostischen Sekten erhoben, eingehende Berichte, z. B. über die Jugendzeit Jesu zu besitzen. Jene Bilder waren genau ebenso authentisch, wie diese Evangelien.

Die Behauptung, daß die ältesten Bilder Jesu auf außerchristlichem Gebiete begegnen, wäre unrichtig, wenn Eusebius mit Recht von einer bis in die Zeit des Herrn selbst hinaufreichenden Erzstatue Jesu spräche. Eusebius erwähnt im 7. Buch seiner Kirchengeschichte die Stadt Cäsarea Philippi und fährt dann fort: Da mir diese Stadt in das Gedächtniß gekommen ist, so halte ich es nicht für recht, eine Erzählung zu übergehen, die werth ist, auch auf die Nachkommen zu gelangen. Man sagt nämlich, daß die Blutflüssige, welche nach den Evangelien bei unserem Heilande Hilfe fand, von dort herstammte, daß ihr Haus noch in der Stadt gezeigt werde, und daß bewunderungswürdige Denkmäler der Wohlthat des Herrn noch vorhanden seien. Denn es stehe auf einer hohen Basis an der Thüre ihres Hauses das Erzbild eines Weibes, das auf die Kniee gebeugt wie eine Flehende die Hand ausstrecke; gegenüber die Bildsäule eines aufrecht stehenden Mannes, der ehrbar in einen doppelt um den Körper geschlagenen Mantel gekleidet, die Hand nach dem Weibe ausstrecke, und zu dessen Füßen auf derselben Basis eine Pflanze fremdartigen Aussehens emporsprieße, die bis an den Saum des ehernen Mantels reiche und ein Heilmittel gegen allerlei Krankheiten sei. Diese Säule, sagt man, trage die Züge Jesu, und ich habe bei meinem Aufenthalte in der Stadt sie gesehen. Zu verwundern ist es nicht, daß ehemalige Heiden, die Wohlthaten von dem

Herrn empfangen hatten, sich auf diese Weise dankbar bewiesen.

So der Bericht des Eusebius; er ist fast über Gewohnheit vorsichtig abgefaßt; Eusebius will nichts anderes als die Lokaltradition von Cäsarea Philippi wiedergeben. Sie berührt ihn fremdartig; denn er rechtfertigt sie: es sei das, worüber man sich wundern könnte, nicht zu verwundern; aber er ist sehr geneigt, ihr Glauben zu schenken, er kann es ja nicht über sich gewinnen, sie zu verschweigen.

Daß man in Cäsarea Philippi jene Statue so deutete, wie Eusebius berichtet, daran ist kein Zweifel; denn Julian ließ das angebliche Christusbild entfernen und durch sein eigenes ersetzen, wobei der heidnische Pöbel seinen Haß gegen das Christenthum an der Statue ausließ. Aber damit ist nicht gesagt, daß die Deutung richtig ist. Geradezu unmöglich ist es nun nicht, daß jene Nachricht einen historischen Kern hatte. Jene Geheilte kann aus Cäsarea Philippi gewesen sein; nur schweigen alle Berichte davon, daß sie es war. Wenn sie aus dieser Stadt stammte, so kann sie eine Heidin gewesen sein; denn im Norden Palästinas wohnten Juden und Heiden gemischt; nur vermissen wir in den evangelischen Berichten auch die leiseste Andeutung davon. Sie kann so reich gewesen sein, daß sie im Stande war zwei Erzbildsäulen zu errichten: nur muß sie zu diesem Reichthum durch eine Verkettung von Umständen gekommen sein, von denen wir nichts wissen; denn nach den Evangelien hatte sie ihr ganzes Einkommen an die Aerzte verwandt. Mit einem Worte: die Möglichkeit, daß jene Nachricht auf Wahrheit beruhe, ist weit davon entfernt, wahrscheinlich zu sein; sie ist vielmehr so unwahrscheinlich, daß jede andere Deutung des Bildwerks vorzuziehen ist. Man hat deshalb angenommen, es handle sich um ein öffentliches Denkmal; die

Schutzflehende sei das Bild einer Stadt oder Provinz, der Hilfegewährende stelle einen Kaiser oder Statthalter dar. Aber der Standort der Statue spricht dagegen. Wie sollte ein öffentliches Denkmal so unmittelbar an einem Privathause errichtet worden sein, daß man es als zu ihm gehörig ansehen konnte? Ansprechender ist die andere Vermuthung, daß die Bildsäule eine Statue des Aeskulap war. Darauf weist die Pflanze fremdartigen Aussehens, die Eusebius erwähnt. Lautete die Unterschrift σωτῆρι oder ἀληθινῷ ἰατρῷ, wie dergleichen Bezeichnungen des Aeskulap ja vorkommen, war das Haus im Besitz einer christlichen Familie, und war der ursprüngliche Bezug der Figuren vergessen, so konnte sich leicht an das Denkmal die von Eusebius erwähnte Legende anknüpfen.

Nicht mit Porträtstatuen beginnt der Versuch, Jesum der Gemeinde durch bildliche Mittel zu vergegenwärtigen, sondern mit symbolischen Andeutungen. Für unseren Zweck kommt nur die Vorstellung Jesu unter dem Bilde des guten Hirten in Betracht. Kein Symbol war in der Frühzeit der christlichen Kunst so verbreitet als dieses. Durch Tertullian wissen wir, daß man schon um die Wende des 2. Jahrhunderts die Kelche mit ihm schmückte. Der Montanist macht in seiner herben Weise der Kirche einen Vorwurf daraus. Gemalt begegnet das Bild an den Wänden und Decken der altchristlichen Cömeterien; auf den Steinplatten, welche die einzelnen Gräber verschlossen, findet man es in rohen Umrissen leicht eingemeißelt; in sorgfältigerer Ausführung schmückt es die Sarkophage; es fehlt nicht an Goldgläsern, Lampen, Ringen, die damit verziert sind; sogar als freistehende Bildsäule scheint es vorgekommen zu sein, wenigstens besitzt das Lateranmuseum zwei kleine Marmorstatuen, die man für Bilder des guten Hirten hält.

Die Auffassung ist nicht immer die gleiche: man sieht wohl den Hirten auf seinen Stab gelehnt in der Mitte seiner Schafe, oder er wird dargestellt, wie er eines derselben liebkost, während noch andere Personen mit den Schafen beschäftigt sind; weitaus am häufigsten ist, daß er ein Lamm auf den Schultern trägt und den Hirtenstab, wohl auch die Rohrpfeife oder den Milcheimer in der Hand hält. Ueberall jedoch erscheint der Hirte selbst gleich: er ist nicht, wie man das auf Bildern späterer Zeit sehen kann, der in einen Hirten verkleidete Christus, sondern man erblickt wirklich einen jugendlichen Hirten. Das Antlitz trägt den antiken Schnitt: die großen, schöngeformten Augen, die gerade Nase, die vollen Lippen, die schöne Wölbung des Schädels, dies alles begegnet hier wie in der Antike. Gekleidet ist der Hirte in die kurze Tunika, die mehrfach, z. B. an der schönen Statue des Lateranmuseums, die eine Schulter bloß läßt. Wir sehen, die Absicht war, das Bild eines schönen Hirtenjünglings dem Beschauer zu zeigen: der Gedanke an die Bedeutung des Bildnisses störte nicht die reine Durchbildung der symbolischen Gestalt als solcher.

Man hat nun die Frage aufgeworfen, woher die beginnende christliche Kunst das Bild des guten Hirten entnommen habe, und hat geantwortet: Aus der gleichzeitigen heidnischen Kunst. Man erinnert daran, daß in Scenen aus dem ländlichen Leben das Bild eines Hirten, der ein Schaf auf seinen Schultern trägt, sich öfter findet. So auf einem Wandgemälde im Grabmal der Nasonen, das die vier Jahreszeiten darstellt: den Frühling vergegenwärtigen zwei Figuren, ein Mädchen, das einen Blumenkorb trägt, und ein Hirte, der in der einen Hand den Hirtenstab hält, mit der andern die Füße einer auf seinen Schultern liegenden Ziege zusammenfaßt. Die Aehnlichkeit mit dem guten Hirten der Christen ist nicht zu verkennen; der

einzige Unterschied ist, daß der Hirte des Wandgemäldes völlig unbekleidet ist, was, so weit mir bekannt, in christlichen Vorstellungen nicht vorkommt. Fast dieselbe Figur findet sich auf einem Wandgemälde zu Herculanum: ein Jüngling, dem ein Pelz über den Schultern hängt, trägt in der Rechten einen Korb mit Früchten, während auf seinen Schultern ein Lamm liegt, dessen Füße er mit der Linken gefaßt hat. Auch auf Reliefs heidnischer Sarkophage fehlt der Hirte mit dem Lamm nicht. Man hat ferner an die Bilder von Satyrn, die ein Lamm oder eine Ziege tragen, erinnert; vor allem aber an den widdertragenden Hermes. Er wird als Schutzgott der Heerden mehrfach mit dem Widder dargestellt: bald hat er ihn neben sich, bald trägt er ihn auf den Schultern, ganz wie der gute Hirte der Christen. In Gedanken hieran wurde nun die Behauptung aufgestellt, daß der widdertragende Hermes das Bild des christlichen Gottessohnes geliefert habe.

Aber diese Behauptung schießt weit über das Ziel hinaus. Es werden in ihr die zwei Fragen vermengt, wie die Christen dazu kamen, Jesum unter dem Bilde des guten Hirten zu denken, und wie sie dazu kamen, dieser Vorstellung gerade diese Form zu geben. Wie könnte nun, was die erste Frage anlangt, die Entscheidung zwischen der doppelten Möglichkeit, daß sie Christum als Hirten dachten entweder veranlaßt durch das Bild des widdertragenden Hermes, oder durch die Gleichnisse der Evangelien, im geringsten zweifelhaft sein? Sie thaten es, weil sich Jesus selbst wiederholt als der gute Hirte bezeichnet hatte, und weil sich dieses Gleichniß mit ihrer Vorstellung von der Bedeutung Christi vollkommen deckte. Daß das letztere der Fall war, sieht man aus der frühchristlichen Literatur, z. B. aus Tertullian, der kaum ein anderes Gleichniß so oft erwähnt als dieses. Hierin liegt auch der Grund, weshalb das Bild

des guten Hirten beinahe der beliebteste Gegenstand der altchristlichen Kunst geworden ist. Denn dies zu erklären, dazu reicht die Erinnerung an den ästhetischen Werth des Bildes nicht aus. Ist doch ästhetisch angesehen der Werth des leierspielenden Orpheus gewiß nicht geringer, man darf vielleicht sagen, noch größer als der des guten Hirten; und doch finden wir dieses Bild als Symbol Christi nur dreimal und jenes so oft. Je unvollkommener die Kunst der ersten Christen war, um so gewisser stand sie im engsten Zusammenhang mit dem Kreis von Gedanken und Anschauungen, in denen die Gemeinde lebte. Hier fand sie die Vorstellung Christi als des guten Hirten vor, und nicht hat der widdertragende Hermes die Christen gelehrt, Jesum als den Hirten zu denken, der sein Schaf auf der Schulter trägt. Wenn sie dann aber den guten Hirten bildlich darstellen wollten, welchen Anlaß hätten sie gehabt, ihn als Hermes zu bilden? Der Gedanke des guten Hirten bedurfte es nicht, daß man ihm durch die Erinnerung an den Schutzgott der Heerden erst einen Inhalt verlieh; denn er ist viel reicher als der heidnische, welcher ihn hätte ergänzen sollen. Eine bewußte Herübernahme des Hermestypus ist demnach ausgeschlossen. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß die Christen mit ängstlicher Bedenklichkeit jeden Anklang an verwandte heidnische Vorstellungen vermieden hätten. Solche Aengstlichkeit lag den urchristlichen Künstlern durchaus ferne; sie trugen ja, wie wir wissen, keine Bedenken nicht nur für Heiden zu arbeiten, sondern auch ihre Stoffe der heidnischen Mythologie zu entnehmen. Und selbst dies erregte bei der Menge der Christen so wenig Anstoß, daß es geschehen konnte, daß Künstler, die das thaten, zu Presbytern gewählt wurden. Man hielt sich also bei der Darstellung des guten Hirten innerhalb des antiken Formenkreises, wie man das auch bei dem dekorativen

Theil der christlichen Kunstübung gewöhnt war. Daraus erklärt sich die Aehnlichkeit zwischen den christlichen und den gleichzeitigen heidnischen Bildern.

Mit dem Symbol begann die christliche Kunst. Aber für die Dauer beschränkte sie sich nicht darauf, ihre Gegenstände sinnbildlich anzudeuten, ihre Gedanken, indem sie sie äußerte, zu verhüllen: sie schritt zu eigentlichen Darstellungen fort. Schon frühzeitig versuchte man, Christum selbst zu zeigen, bald allein, bald von seinen Jüngern umgeben, zumeist in Szenen aus seinem Leben, wie sie das Neue Testament berichtet. Die ersten Versuche fallen noch in das dritte Jahrhundert. Diese frühesten Christusbilder nun tragen die Züge des guten Hirten: Christus erscheint in jugendlicher Gestalt, bartlos, mit der vorhin geschilderten Gesichts- und Kopfbildung. Während man in späterer Zeit den Typus Christi auf die symbolische Figur des guten Hirten übertrug, geschah im christlichen Alterthum das Umgekehrte: man entnahm den Typus für die historische Darstellung aus der symbolischen.

Das älteste Beispiel dürfte das Relief auf einer Elfenbeinbüchse in Berlin sein: Christus sitzt, umgeben von den Aposteln, auf einem Throne; er ist in den Mantel gehüllt; die Buchrolle in der Linken bezeichnet ihn als Lehrer, die Rechte ist wie betheuernd erhoben. Während die Zwölfe als Männer verschiedenen Alters charakterisirt sind, erscheint Christus in idealer Jünglingsgestalt. Nicht anders ist es in den Szenen aus dem Neuen Testamente auf Katakombenbildern oder auf den Reliefs der Sarkophage. Nehmen wir als Beispiel den Sarkophag des Junius Bassus, dessen Entstehungszeit feststeht, da man weiß, daß Junius Bassus im Jahre 359 gestorben ist. Sowohl die beiden Schmalseiten als die Vorderseite tragen bildnerischen Schmuck; dort erblickt man die be-

liebten Bilder aus dem Naturleben, Genien, die mit der Erndte beschäftigt sind. Reicher ist der Schmuck der Vorderseite; sie zeigt in zwei Reihen übereinander zehn Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. Die Figur Christi begegnet dreimal: auf dem Mittelbilde der oberen Reihe erscheint er thronend über dem Himmelsgewölbe, das nach antiker Vorstellung von einem bärtigen Manne gestützt wird; daneben sieht man die Gefangennehmung, darunter den Einzug in Jerusalem. Aber mag nun der Verherrlichte oder der Erniedrigte dargestellt sein: die Gestalt ist stets die des bartlosen Jünglings, wie man sie von dem guten Hirten her kennt. Dieselbe Auffassung begegnet endlich auch auf den sog. Goldgläsern. Man sieht, sie war eine Zeit lang allgemein herrschend.

„Wenn die ältesten Denkmäler den Heiland ohne Bart in voller jugendlicher Schönheit darstellten, so war das dem Geiste der altgriechischen Kunst, der darin noch fortdauerte, gemäß.“ Diese Bemerkung W. Grimm's ist vollkommen richtig. Wir kennen den Namen eines einzigen frühchristlichen Künstlers, des Malers Hermogenes; aber gerade von ihm wissen wir, daß er in seinen Anschauungen unter dem Einfluß heidnischer Vorstellungen stand; um wie viel mehr wird das in seiner Kunst der Fall gewesen sein! Liegt doch der ganze Idealismus des Künstlers in der Meinung, daß das Schaffen Gottes nur mit dem Wirken der Schönheit zu vergleichen sei, die durch ihre bloße Erscheinung wirke. Was wir von Hermogenes wissen, dürfen wir bei andern Künstlern voraussetzen. Allein deshalb ist doch nicht anzunehmen, daß jene ältesten Künstler der Christen den Hermes- oder Apollotypus auf Christum übertrugen. Denn dadurch wären sie in Widerspruch mit den christlichen Ueberzeugungen getreten: so lange man in

den Göttern Dämonen sah, konnte man in ihren Statuen nicht die Vorbilder für die Züge Jesu finden. Die Annahme der Uebertragung eines Göttertypus auf Christus ist auch überflüssig. Die jugendliche Darstellung Christi ist erklärt, sobald man erkennt, daß ihr Ursprung in dem Bilde des guten Hirten liegt. Ueberdies entsprach sie den Anschauungen der Christenheit. Gegen diesen Satz möge man nicht an die Meinung etlicher Kirchenlehrer erinnern, daß Jesus häßlich gewesen sei. Denn dies Ergebnis übel angebrachter exegetischer Gewissenhaftigkeit war schwerlich je allgemein angenommen, und es mußte verschwinden, sobald man daran ging ein Bild Jesu zu entwerfen. Doch selbst wenn diese Ansicht allgemein gewesen wäre, so würde sie für die Bildung des Christustypus nicht maßgebend gewesen sein. Denn die älteste Kirche lebte im Gedanken an den verklärten Herrn, dessen Wiederkunft sie erwartete, ersehnte. Die Züge des Verherrlichten mußten ihr also vor der Seele schweben, wenn sie an Christus dachte, wenn sie sein Bild darzustellen versuchte. Dachte man ihn aber, wie er in dem Hymnus der lampentragenden Jungfrauen gepriesen wird, als den Chorführer des Lebens, als das Licht, das keinen Abend kennt, als die schönste Blume, wünschte man sich seine Schönheit fort und fort zu schauen, wie sollte man ihn denn darstellen, wenn nicht in aller Schönheit der Jugend? Man wird vielleicht sagen: Ja, in aller Schönheit, aber ob in Jugendschönheit, bleibt die Frage. Doch keineswegs: die älteste Kirche dachte den verklärten Christus jugendlich. Eines der ältesten Martyrien ist das der Perpetua und Felicitas; in demselben wird eine Vision eines Christen Namens Saturus berichtet: er thut einen Blick in den Himmel. „Wir kamen an einen Ort, erzählt er, dessen Wände wie aus Licht gebaut waren. Vor der Thüre standen vier Engel,

welche die Eintretenden in weiße Gewänder kleideten. So geschah uns, und wir traten ein und sahen unermeßliches Licht und hörten den vereinten Ruf derer, die unaufhörlich sagten: Heilig, heilig, heilig. Und wir sahen in der Mitte jenes Raumes einen sitzen, wie einen weißhaarigen Mann: er hatte Haare weiß wie der Schnee und sein Gesicht war das eines Jünglings." Die weißen Haare sind aus Off. Joh. 1, 14 entnommen, das jugendliche Aussehen ist die eigene Vorstellung jener Zeit. Deshalb war es möglich die Züge des guten Hirten zur Darstellung Christi selbst zu verwenden. Daß man dies dann auch in Szenen aus dem Erdenleben des Herrn that, wird kaum auffällig erscheinen: es war sehr naheliegend.

Dies also war der früheste Christustypus, eine ideale Jünglingsgestalt, die kaum an die irdische Erscheinung Jesu erinnern sollte. Seit dem Ausgang des vierten Jahrhunderts begegnet ein zweiter, der sich nicht nur neben jenem erhielt, sondern der ihn allgemach völlig verdrängte.

Zuerst erscheint er in den musivischen Bildern, mit denen man die seit dem Siege des Christenthums erstehenden Kirchen zu schmücken pflegte, am frühesten in der Kirche S. Pudenziana in Rom, deren Schmuck wohl noch in das vierte Jahrhundert hinaufreicht. Christus, eine großartig gedachte Gestalt, erblickt man in der Mitte einer Reihe von Heiligen: das Antlitz ist oval, die lang herabwallenden Haare sind in der Mitte gescheitelt, die Stirn ist eben, die Nase lang und schmal, Lippen und Kinn sind von mäßigem Barte bedeckt. Das Christusideal ist ein anderes geworden; an die Stelle des Jünglings ist der Mann getreten, statt der Lieblichkeit und Freundlichkeit wird die Erhabenheit hervorgehoben. Noch offenbarer herrscht diese Absicht in dem Christus der Kirche der Heiligen Cosmas und Damianus: Christus schwebt auf

bunten Wolken, er hat die Rechte gebieterisch erhoben, ein goldener Nimbus umgibt das mächtige Haupt, gewaltig ist vor allem die Bildung der Augen und der Stirne. Noch einen Schritt weiter geht das Brustbild des Heilandes am Triumphbogen von S. Paul vor den Mauern: hier ist der Ausdruck nicht mehr ernst, sondern finster, der Blick der Augen beinahe zornig; ebenso trägt der Christus in der Unterkirche S. Clemente starre, aller Milde bare Gesichtszüge.

Seit dem fünften Jahrhundert kommen Brustbilder Christi auch in den Katakomben vor; sie zeigen gleichfalls den jüngeren Christustypus. Das älteste derselben dürfte jenes Bild in der Katakombe der Domitilla, früher Kallistkatakombe genannt, sein, nach welchem man diesen Typus als kallistinischen zu bezeichnen pflegt: der Ausdruck ist der eines ruhigen, milden Ernstes. Doch bald verlor man die Fähigkeit, den Eindruck des Mächtigen und Erhabenen wiederzugeben, ohne in Uebertreibungen zu verfallen. Schon das Christusbild aus S. Ponziano wirkt mehr durch seine kolossale Größe als durch seinen geistigen Gehalt, noch mehr ist dies der Fall bei dem düsteren Bilde in der Cäcilienkapelle von S. Callisto. Die Absicht, eine häßliche Gestalt zu malen, hatte man sicher nicht; aber das Vermögen, eine schöne zu bilden, hatte jene überlebte Zeit verloren.

Auch auf einer Anzahl von Sarkophagen, die man noch dem vierten Jahrhundert zuschreibt, findet sich dieser jüngere Christustypus.

Wie erklärt sich seine Entstehung?

Wie man in dem widdertragenden Hermes das Urbild des guten Hirten entdeckt zu haben glaubt, so in den Bildern des Aeskulap das Urbild des kallinistischen Christus. Die Reihenfolge der Behauptungen ist diese: Die Gnostiker sind die Ur-

heber dieses Typus; sie konnten sich Christus nur veranschaulichen nach Analogie der ungefähr gleichwerthigen Größen, welche sie aus der griechischen Religion kannten. In den späteren Jahrhunderten des klassischen Alterthums hatte Asklepios übergreifende Bedeutung; man verehrte ihn als den wahrhaftigen Arzt, als den Retter, als den Retter des Alls. Zum Aeskulap tritt als zweiter Faktor Jupiter Serapis. Denn eine Ideenassociation, die von Serapis zu Christus hinüberführte, erkannten auch die Heiden an. So also haben zuerst die Gnostiker Christum nach dem Bilde des Aeskulap-Serapis dargestellt, dann die Christen das eigene Christusbild mit dem gnostischen vertauscht, endlich das eigene ganz aufgegeben.

Prüfen wir die einzelnen Glieder dieser Satzkette! Das erste, daß die Gnostiker die eigentlichen Urheber dieses Typus seien, ist eine Behauptung, die nicht nur unbewiesen ist, sondern die sich überhaupt nicht beweisen läßt, da wir über das Aussehen der gnostischen Christusbilder nichts wissen. Damit erweist sich die Grundlage der Ableitung als unhaltbar. Das zweite Glied, daß die Gnostiker sich Christum nur veranschaulichen konnten nach Analogie der ungefähr gleichwerthigen Größen, und daß sie als solche gerade den Aeskulap-Serapis erwählten, ist eine Behauptung, bei der sich Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit die Wage halten; es ist möglich, daß es so war, aber über diese Möglichkeit können wir bei dem gänzlichen Mangel aller direkten Anhaltspunkte nicht hinauskommen. Damit zerfällt der Aufbau der Hypothese. Bei dem dritten Glied, der Behauptung, daß die Kirche ihr Christusideal mit dem gnostischen vertauschte, kommt die Unwahrscheinlichkeit der Unmöglichkeit ziemlich nahe. Denn wann sollte diese Vertauschung stattgefunden haben? Am Ende des vierten oder zu Anfang des fünften Jahrhunderts, in welcher Zeit

der jüngere Typus zuerst nachgewiesen werden kann, konnte sie nicht geschehen; denn damals war der Gnosticismus bereits vom Schauplatz verschwunden, die Karpokratianer und ihre Christusbilder waren längst vergessen. In früherer Zeit, in welcher der jüngere Typus nicht nachgewiesen ist, konnte sie auch nicht geschehen; das hinderte der schroffe Gegensatz zwischen der Kirche und dem Gnosticismus. Damit fällt auch die Krönung jener Vermuthung. Man muß darauf verzichten, diesen Christustypus aus der gleichzeitigen heidnischen Kunst abzuleiten.

Doch wie erklärt sich dann seine Entstehung?

Die Behauptung wird kaum Widerspruch finden, daß man von dem früher herrschenden Typus nicht abgewichen wäre, und daß diese Abweichung nicht allgemein geworden wäre, wenn er der Vorstellung, die man von Christus hatte, völlig entsprochen hätte. Deckte sich nun aber jenes Bild jugendlicher Schönheit mit der Vorstellung der Gemeinde von Christo? Daß es im dritten Jahrhundert der Fall war, sahen wir. Aber wir erinnern uns, daß man in der nachconstantinischen Zeit begann, es aufzugeben. Es war die Zeit, in welcher der arianische Lehrstreit seine schließliche Entscheidung fand. Nicht die Theologen nur hatte die Frage beschäftigt, ob der Sohn völlig gleichen Wesens mit dem Vater sei, sondern auch die Gemeinden nahmen den lebendigsten Antheil an dem Streite; die ganze Kirche war von ihm auf's tiefste erregt. Im Abendlande, vornehmlich in Rom lebte man der Ueberzeugung von der vollen Gottheit Christi. An dem Bekenntniß, daß er der eine Herr, Gott aus Gott, Licht aus dem Lichte, wahrer Gott aus dem wahren Gott, dem Vater gleichwesentlich sei, hielt man um so energischer fest, da seine Geltung gegen den arianischen Widerspruch in einem langen Streite erkämpft war;

man wollte nichts davon wissen, daß der Sohn auf Befehl des Vaters handele; wie die Natur, so sei die Macht in der Trinität unterschiedslos. Trat man durchdrungen von der Wichtigkeit dieser Bestimmungen vor die Bilder Christi, und erblickte man als das Angesicht des Gottgleichen die jugendlichen Züge des guten Hirten, so mußte sich jedem das Gefühl aufdrängen, daß sich Bild und Vorstellung nicht deckten. Man hat es wirklich gefühlt; urtheilte doch Eusebius, der nicht zu den Bekennern der vollen Gleichheit des Vaters und Sohnes gehörte, er achte es für unmöglich, das wahre Bild des Heilands mit Färben darzustellen. Er hätte den Gedanken daran nicht so weit von sich gewiesen, wenn die Bilder, die er sah, seiner Vorstellung irgendwie entsprochen hätten. Um wie viel lebhafter mußten die Athanasianer in Rom den Eindruck haben, daß gerade das, worauf es ihnen bei dem Gedanken an Christus vor allem ankam, in seinen Bildern nicht zum Ausdruck komme! Waren historische Szenen dargestellt, so konnte man darüber hinwegsehen; denn dann concentrirte sich das Interesse auf der Handlung, nicht auf der Person Christi. Sah man aber ihn allein, zumal als den Verklärten, so mußten die Züge des guten Hirten unpassend erscheinen. Vollends unerträglich mußte der Zwiespalt zwischen Form und Gedanke werden, wenn es sich um Bilder in so großen Dimensionen handelte, wie sie der Schmuck der Basiliken erforderte.

So lautet denn die Antwort auf die Frage: Woraus erklärt sich das Aufkommen eines neuen, das Verschwinden des früheren Typus des Christusbildes? dahin, daß eine Einwirkung der dogmatischen Vorstellung auf die bildliche Darstellung Christi anzunehmen ist. Die letztere mußte sich in der nachconstantinischen Zeit dem alles andere verschlingenden Interesse, die gottgleiche Macht des Erlösers zur Anerkennung

zu bringen, anpassen. Dieser Absicht entspricht ja nun auch der neue Typus: es ist der Eindruck des Mächtigen, Erhabenen, Uebermenschlichen, den er hervorrufen will, und trotz der Mangelhaftigkeit der Form wirklich hervorruft. Daher die mächtige Stirne, das gewaltige Auge, die bis zur Uebertreibung kühn geschwungenen Brauen, der starke Hals und Nacken, das dichte, lang herabwallende Haar, der Lippen und Wangen bedeckende Bart. Vornehmlich die Fülle des doppelt gescheitelten, in dichten Strängen auf den Nacken fallenden Haares ist für diesen jüngeren Christustypus charakteristisch. Man sieht sich daran erinnert, daß schon die Kunst der griechischen Blüthezeit das Haupt des Zeus mit dichten, lang herabfließenden Locken umrahmte und dadurch den Eindruck des Mächtigen steigerte. Ich glaube nicht, daß man eine bewußte Herübernahme in dieser Aehnlichkeit finden darf; dies anzunehmen hindert die späte Entstehungszeit des kallistinischen Christustypus; allein die Analogie wird die Absicht verstehen lehren: um den gleichen Eindruck hervorzurufen, griffen Künstler verschiedener Zeiten zu dem gleichen Mittel. Ebendeshalb ist unwahrscheinlich, daß man bei dieser Bildung der Haare an die alttestamentlichen Nasiräer denken darf, zu deren Gelübden es gehörte, die Haare nicht scheeren zu lassen.

Kurze Zeit nach Eusebius versuchten also die christlichen Künstler das, was er für unmöglich gehalten hatte: ein Bild Christi in seiner Macht zu geben. Daß sie die Vorstellung der christlichen Gemeinde trafen, beweist die rasche Verbreitung, die dieser Typus Christi gewonnen hat.

Wenn es einen Beweis für die Richtigkeit der vorgetragenen Anschauung gibt, so muß er den Denkmälern entnommen werden, die aus der Zeit des Uebergangs von dem einen zu dem andern Typus stammen. Da ist denn schon der

Umstand beachtenswerth, daß wie der jüngere Typus zuerst in den Wandgemälden der Kirchen auftritt, so der ältere sich am längsten, und zwar bis in das Mittelalter, in Miniaturen hält. Er beweist, daß man das Unpassende des früheren Typus wirklich inne ward, als man in die Lage kam, Bilder von großen Dimensionen herzustellen. Von größerer Wichtigkeit sind die Denkmäler, auf welchen sich beide Vorstellungen nebeneinander finden. Denn hier läßt sich konstatiren, in welchen Szenen zuerst das neue Christusbild in Aufnahme kam, in welchen das ältere länger beibehalten wurde, und daraus läßt sich dann schließen, warum man dieses aufgab und zu jenem griff.

In Betracht kommt zuvörderst ein altchristlicher Sarkophag, der später Gregor V. zum Grabmal gedient hat und sich gegenwärtig im Vatikan befindet. Christus kommt in den Reliefs dieses Sarges fünfmal vor, viermal in Darstellungen aus der heiligen Geschichte und in dem Mittelbilde. Hier erblickt man ihn frei auf einem Berge stehend, aus dem vier Quellen entspringen; die Rechte ist erhoben, die Linke hält eine Buchrolle. Es ist der himmlische Lehrer der Welt, den das Mittelbild des Sarkophags zeigt. Wir erinnern uns, daß der gleiche Gegenstand das Mittelbild des Sarkophags des Junius Bassus bildete; aber während dort dieselbe Christusgestalt in den verschiedenen Szenen begegnete, ist hier ein Unterschied zu bemerken: der Christus des Mittelbildes trägt den späteren, der der übrigen Bilder den früheren Typus. Wir sehen, wo die Person Christi allein hervortritt, wo ihre Erhabenheit zur Anschauung gebracht werden soll, wendet man die neue Gesichtsbildung an; wo dagegen der dargestellte Vorgang die Aufmerksamkeit auf sich zieht, beharrt man, ohne Anstand zu nehmen, bei dem Hergebrachten. Mit diesem Sarkophag ver=

gleicht sich ein zweiter, der vor einigen Jahren in S. Paul vor den Mauern gefunden wurde. Man erblickt auf ihm eine größere Folge von Szenen aus der heiligen Geschichte. In fünf Darstellungen aus dem Leben Christi erscheint der Herr in jugendlicher Bildung, anders bei der Schöpfung Eva's durch die Trinität; denn die drei Personen der Gottheit sind dargestellt als drei bärtige Männer gleichen Alters; dagegen wenn der Augenblick nach dem Sündenfall vergegenwärtigt werden soll, so ist Gott der Sohn — er handelt gemäß der übereinstimmenden Anschauung der älteren Väter in den Theophanien des alten Bundes — derselbe bartlose Jüngling wie in den Szenen aus dem Leben Christi. Offenbar war der Künstler dieses Sarges ein Mann, der sehr fest an dem überlieferten Christusbilde hing; allein, wenn er den Sohn neben den Vater stellte, so sah auch er sich genöthigt, von ihm abzusehen. Wenn irgendwo, so tritt hier das Motiv an den Tag, das zur Aufstellung des neuen Typus führte.

Eine weitere Stufe in dieser Entwickelung bezeichnen die Bilder in S. Apollinare nuovo in Ravenna. Es sind, abgesehen von zweiunddreißig Heiligenbildern, sechsundzwanzig Bilder aus der biblischen Geschichte, dreizehn aus dem Leben, ebensoviele aus dem Leiden des Herrn. Wenn ich nun sage: dem Interesse der Zeit, Christum in seiner Macht darzustellen, wird bei den Wunderbildern durch die Handlung selbst Genüge geleistet; es ist also nicht zu erwarten, daß die Person Christi hier besonders hervorgehoben wird, während bei den Leidensbildern gerade um ihres Gegenstandes willen eine Hervorhebung seiner übermenschlichen Erhabenheit zu erwarten steht, so klingt das wie eine Behauptung, die nur der Theorie zu Liebe gemacht ist, und die deshalb nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Allein blickt man auf die Bilder, so

wird diese Behauptung durchaus bestätigt. Der Christus der ersten Reihe ist ein Jüngling; er zeigt ein offenes Kindergesicht mit zwei großen Augen; er ist bartlos, dichtes Haar umrahmt die schmale Stirne. Der ursprüngliche Christustypus tritt uns hier in lokaler, vielleicht durch griechische Einflüsse bedingter Gestalt entgegen. Der Christus der Passionsbilder bietet eine völlig abweichende Erscheinung: er ist ein bärtiger Mann, von übermenschlicher Größe, das lange Haar fällt bis auf die Schultern herab, ein starker Bart bedeckt die Wangen und das Kinn; die großen, mächtigen Augen blicken mit schwermüthigem Ernste aus den Bildern heraus.

Wie hier die beiden Christustypen nebeneinander vorkommen, ebenso auf den Reliefs der Holzthüren der Sabina in Rom. Und auch da ist der Wechsel kein zufälliger, sondern ein absichtlicher: der frühere Typus findet sich in den symbolischen, der spätere in den historischen Bildern.

Doch selbst die symbolische Darstellung Jesu blieb nicht unberührt von diesem Wechsel des Christusbildes. Dies macht sich schon bemerklich auf dem schönen Bilde des guten Hirten im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna. In der Mitte einer Wiese sitzt der gute Hirte auf einem Felsblock, umgeben von sechs Schafen; mit der Rechten liebkost er ein neben ihm stehendes Lamm, die erhobene Linke hält ein goldenes Tragkreuz, er ist gekleidet in ein langes goldenes Gewand, das mit zwei blauen Streifen verziert ist, ein Purpurmantel deckt die linke Schulter und fällt über den Rücken herab, das Haupt umgibt ein goldener Nimbus. Die schöne Einheit der ursprünglichen Vorstellung ist hier zerstört: man sieht nicht mehr den guten Hirten, sondern den verherrlichten Christus zwischen Schafen; allein der frühere Typus des bartlosen jugendlichen Gesichtes ist noch nicht aufgegeben: nur der

Ausdruck ist stolzer, das Haar ist länger als man es an den älteren Bildern des guten Hirten gewöhnt ist.

Endlich geschah es auch, daß man den jüngeren Typus für symbolische Darstellungen benützte, so z. B. auf einer Lampe, deren Abbildung Münter mittheilt.

Die Umrisse des Christusbildes waren gezogen, die Aufgabe, an deren Lösung die Kunst zu arbeiten hatte, war gesteckt: nicht ein Bild jugendlicher Schönheit wollte man zeigen, sondern den Eindruck übermenschlicher Macht und Erhabenheit sollte der Beschauer empfangen. Diese Umrisse des Christusbildes gingen auf die spätere Zeit über, und was die sinkende Kunst der alten Welt nicht zu erreichen vermochte, das ist der vollkommeneren Kunst einer späteren Zeit gelungen: sie hat das Bild des Erhabenen verklärt durch einen Strahl überirdischer Schönheit.



